

**Susana Torres Molina**

por Julia Elena Sagaseta

**- Si no recuerdo mal tu trayectoria creo que primero fue la dramaturga. ¿Cómo empezaste a escribir literatura dramática? ¿Qué te motivó?**

**Susana Torres Molina** - La literatura siempre fue mi medio de expresión, desde que era muy pequeña. Al principio escribía cuentos en el colegio, poesía, mi diario personal, y después, cuando comencé a estudiar teatro con Beatriz Matar, para formarme como actriz, me di cuenta de que se me daba con mucha facilidad escribir escenas para mí y para el resto de mis compañeros. De ahí surgió, casi naturalmente, el interés por la dramaturgia. Desde la praxis. Además, el hecho de haber estudiado la técnica actoral durante cuatro años, me ayudó para captar las posibilidades de la acción dramática en el lenguaje escénico.

El cierre de esa experiencia de aprendizaje fue muy significativa para mí porque en la primera obra que dirige Beatriz, *El Baño de los Pájaros*, de Leonar Melfi, (1976) me elige para el personaje protagónico, y el primer texto teatral que escribo, ya con el convencimiento de que puede ser representado, *Extraño Jugete* (1977), ella encarna uno de los tres personajes.

**- ¿Cuándo apareció la directora?**

**STM** - Después de vivir unos años de exilio en Madrid, cuando volví al país (1981) comencé a buscar una directora para un texto que había escrito allá. Era *Y a otra cosa mariposa*. Yo quería que ese texto lo dirigiera una mujer, por el tipo de temática que desarrollaba. Es una ácida crítica al machismo. Por esa época había muy pocas directoras de teatro. Después de un par de intentos frustrados, me decidí a dirigirla yo misma. Así fue como empecé a incursionar en la dirección teatral. Diría que, también, como un proceso que se fue dando naturalmente. A partir del 82, cuando hicimos con Marilina Ross, *Soles*, en el Teatro Odeón, también trabajé en la dirección general de muchas puestas en escena para músicos y cantantes, en escenarios como el Teatro Opera, Gran Rex, y algunos estadios. Lo cual me puso en contacto con unas posibilidades tecnológicas que no se encontraban en los espacios teatrales: cientos de luces, seguidores, efectos especiales. Eso colaboró a que en algunas puestas mías como *Amantissima* o *Paraísos Perdidos*, y en menor medida, *Espiral de Fuego*, lo actoral apareciera como un lenguaje más entre muchos otros. La música, la iluminación, la estética, el ritmo, la exploración de lo sensorial, eran también protagónicos.

**- Sos una directora muy imaginativa y de mucha creatividad escénica pero me parece que solés preferir el rol de dramaturga. ¿Es así?**

**STM** - Prefiero el rol de dramaturga en cuanto a que me da más autonomía. Dependo sólo de mí y de mi deseo. Puedo trabajar en mi estudio o en cualquier otro lado. El rol es claro y preciso. En vez, cuando dirijo, la mayoría de las veces, al no haber una producción detrás, la dirección también se ocupa de las áreas organizativas. Por otro lado, al trabajar con un material tan delicado y susceptible, los actores, -con sus respectivos humores, sensibilidades y problemáticas- obliga a estar muy atenta y en disponibilidad, y por momentos puede resultar desgastante. Y aunque así lo fuere, la responsabilidad de la dirección es mantener, a toda costa, el fuego de la imaginación, del entusiasmo, encendido.

**- Algunas puestas tuyas como Espiral de fuego y sobre todo Amantísima tuvieron una gran repercusión en los 80, y tendría que agregar a principios de los 90 con Unio mystica. ¿Te sentías ligada a la movida de la época?**

**STM** - No particularmente. Más bien me sentía una francotiradora. *Amatísima* (1988) estuvo inspirada en la danza Butoh (por ese entonces nadie la conocía) y la Organización Negra, con su trabajo UORC. Era claramente Teatro de Imagen, y un dramaturgo muy reconocido me dijo, después de ver el espectáculo, que eso no era teatro, que eran cuadros de una exposición. Quiero señalar que si pude hacer un espectáculo de esas características fue gracias a que contaba con mi propio teatro, *El Hangar*, y que estaba muy bien equipado a nivel técnico y espacial.

*Espiral de Fuego* (1985) surgió de las ganas compartidas con Danilo Devizia, -actor extraordinario-, de realizar algo juntos. Fue un espectáculo inspirado en él y en su singular capacidad histriónica.

*Unio Mystica* (1991) es un texto que hace referencia a la enfermedad del sida, en un lenguaje metafísico, poético, encarnado por tres arquetipos femeninos, sin diálogos entre los personajes. Fue una experiencia particular para esa época. Y me llevo seis meses ver cómo podía ponerla en escena .

No, no pertenecía a ningún grupo, ni corriente, y hoy siento que estaba en una clara investigación de las posibilidades escénicas, y fiel a mis propios intereses y curiosidades artísticas.

**- A fines de los 90 y en los 2000 participaste de un grupo muy fructífero de dramaturgas argentinas ¿continúa esa experiencia? ¿Considerás válido hablar de una dramaturgia de género?**

**STM** - Desde el 97 hasta el año pasado, 2008, (no sé si este año continuaremos) participé de un grupo de dramaturgos, pero no eran todas mujeres. Entre ellos estaban Susana Gutierrez Posse, Susana Poujol, Víctor Winer, Jorge Huertas, Lucía Laragione. También estuvieron con nosotros una temporada Pedro Sedlinsky, Luis Saez, Ariel Barchilón, Hector Levy Daniel. Fue muy importante por varios y significativos motivos. Un grupo siempre enseña sobre el respeto por las diferencias, a cómo convivir con estéticas muy diferentes, a utilizar la crítica en un sentido sumatorio, a no caer en actitudes hipercríticas o impugnadoras que ocasionen un corte o inhibición en el proceso creador. A confiar en que el intercambio es siempre enriquecedor y aún más cuando no refuerza nuestras ideas o creencias establecidas, sino que las confronta y permite en ese movimiento de fricción inaugurar nuevos sentidos. También es una práctica a socializar la información y a compartir los logros de los otros. A investigar nuestras posibilidades y límites en compañía. Por último, diría que los grupos son lugares de resistencia al exacerbado narcisismo, al aislamiento, a la lucha por la sobrevivencia que muchas veces justifica lo injustificable. Un lugar para continuar creando, de la mano de otros.

**- Tuviste mucho contacto con dramaturgos y directores españoles. ¿Cómo fue el intercambio que devino en la publicación de *La noticia del día*?**

**STM** - El intercambio con los dramaturgos españoles ya venía del proyecto anterior, *Monologos de dos Continentes*, y en ambos casos fue nuestro grupo de dramaturgos los propulsores de ambas ideas. A la distancia siento que fue uno de nuestros mayores logros como grupo, concretar los tres proyectos internacionales de creación y posterior edición, ya que luego vino *Exilios*, donde se sumaron los dramaturgos mexicanos.

La propuesta de *La Noticia del Día* era escribir un texto breve a partir de elegir una noticia en el diario del día y año de nuestro nacimiento. La idea, muy buena y original, fue de Víctor Winer, y rápidamente prendió en todos.

Fui invitada a Casa de América, en Madrid, a presentar el libro, y dirigir algunas escenas. Me pidieron un semimontado. Ya en Buenos Aires, antes de viajar, se me ocurrió que era posible en cinco días armar un espectáculo de una hora, representando cuatro textos íntegros, con sus nexos. Y que los actores no los leyeran. Viajé con la idea de la puesta y con la música elegida. Gran parte del viaje en avión me sirvió para terminar de visualizar el montaje. La experiencia fue muy sorprendente porque estando ahí, ya al primer día comenzaron a aparecer los actores que necesitaba, unos traían a otros, y así. Todo se fue dando de un modo esforzado pero al mismo tiempo muy fluido. Esforzado en cuanto a que ensayé

todos los días entre seis y ocho horas, pero llegué con todo lo que me había propuesto. Y fui testigo de la sorpresa que generó, casi un shock, para los que esperaban, -dramaturgos españoles incluidos-, un semimontado de tres escenas. Nada hubiera sido posible si no hubiera encontrado desde el primer momento una disponibilidad maravillosa de todos los que participaron y se fueron sumando. En los resultados teatrales no existe la primera persona.

**- Dirigís tus obras pero muchas han seguido su propio camino, incluso en otros idiomas, y hasta se han hecho clásicos (como *Extraño juguete* o *Y a otra cosa mariposa*). Pero ¿cómo es la experiencia de dirigir obras de otros autores u otros géneros, como musicales o cortos cinematográficos?**

**STM** - He dirigido muy pocas obras de otros autores, y siempre por algún motivo especial. *Matando Horas* de Rodrigo García fue un texto que me atrajo por su libertad, su voluntad a ser explorado e incluso manipulado, pero lo más decisivo para encarar su puesta fue que Eduardo Rovner, en ese momento director del Teatro Municipal General San Martín, por alguna razón que desconozco, tenía mucho interés que lo dirigiera y me ofreció una coproducción. Eso facilitó las cosas. La música, junto con la escritura y la lectura me acompañan desde la infancia. Mi madre era concertista de piano. En los espectáculos teatrales que dirijo, si no imagino la necesidad de una música original, siempre me hago cargo de la selección musical. Como fue, precisamente en *Matando Horas*, que casi podría decirse que fue un espectáculo de teatro danza. En *Amantísima*, la música original se la pedí a Pedro Aznar y en *Espiral de Fuego*, a Lito Vitale. *Paraísos Perdidos*, otro espectáculo muy coreográfico, lo trabajé íntegramente con la música de *La hija de la lágrima*, de Charly García.

A partir del éxito de *Soles* con Marilina Ross, en donde por primera vez se conjugaba lo teatral en un recital de música, y muy favorecido por las condiciones actorales de Marilina, me comenzaron a convocar varios músicos del pop, del rock e incluso del folklore, para dirigirlos. El trabajo era organizar el orden de las canciones, hilarlas a través de textos, de situaciones, de imágenes, creando una estética general para cada espectáculo, imaginando efectos mágicos, sorprendentes en escena. Para esa parte siempre conté con la colaboración generosa y entusiasta de Osvaldo Trentuno.

El cine, otra gran pasión. Soy una cinéfila voraz. He escrito guiones para cortos y para televisión y no encuentro ninguna dificultad al hacerlo. Entonces, ¿por qué no hago cine? Siento que me paraliza el desconocimiento de los circuitos de realización y producción, lo industrial de ese género, y entonces, terminé embarcándome dentro

de los ámbitos que conozco, y que siento más manejables. Dentro de mi mitología personal cuento con la versión que de haberme quedado en España me hubiera dedicado a dirigir cine, ya que el corto que hice allí, *Lina y Tina*, justo antes de volver, ganó tres premios importantes, y la posibilidad concreta de continuar filmando. No hacer cine lo siento como una clara asignatura pendiente. Quizá la única que me pesa.

**- En *Manifiesto vs. Manifiesto* tomaste el tema de los límites del arte e hiciste una puesta que llevaba también el teatro a sus límites escénicos. ¿Cómo fue el proceso?**

**STM** - Hubo un Manifiesto previo, originado a partir de un artículo en la revista *La Maga*, -de esto hace hace aproximadamente quince años- y ese artículo junto con las imágenes que se exhibían me impactaron fuertemente. Hablaba sobre Rudolf Schwarzkogler, un joven artista austríaco, perteneciente al grupo de los Accionistas Vieneses, y ahí relataban como él había cometido su acción final, mientras un fotógrafo daba testimonio de eso. El grupo era famoso por sus acciones, transgresoras y violentas, en donde siempre estaban implicados sus cuerpos. Declaraban estar en contra de la palabra y del arte como contemplación estética. De ese encuentro azaroso y sorprendente surge el primer texto. Cuenta con sólo dos personajes, Rudolf y el fotógrafo. El texto lo ensayé pero no llegó a estrenarse pues no estaba del todo convencida. Sentía que era bello y potente pero también, claustrofóbico y oscuro.

A pedido de Federico, mi hijo, que es médico psiquiatra, leímos el texto en el Hospital Álvarez a los residentes de psiquiatría y allí se planteó un debate muy atractivo entre arte y locura, y cuáles serían los límites, y si es que tendría que haber límites. Después de esa experiencia Federico me propuso que quería trabajar el texto como actor. En mis proyectos de ese año no estaba para nada incursionar por ahí, pero me atrajo mucho la posibilidad de compartir un espacio creativo con él. Así que nos empezamos a reunir y convocamos a Eduardo Misch, a Nicolás Aruguete, un psicoanalista amigo, a Claudio Caldini, cineasta, que nos aportó mucho material fílmico de los accionistas. Al principio trabajamos en relación al primer Manifiesto, muy lentamente, pues resultaba un mundo ajeno y bizarro para casi todos. Leíamos, conversábamos, improvisaban. Sin saber muy bien hacia dónde íbamos.

El *turning point* se produce cuando sale la convocatoria del Premio Faena para proyectos experimentales. Decidimos que sería bueno participar, y cuando me puse a pensar en el proyecto que iba a enviar se me hizo muy claro que tenía que abrir la propuesta temática, por eso la titulé *Manifiesto vs Manifiesto*. Sentí la necesidad de

que el discurso de Rudolf se confrontara y/o complementara con otros discursos más cotidianos e identificables. Y también, en pos de concentrar y profundizar, decidí delimitar los núcleos temáticos en Arte y Cuerpo. Y así se fue armando una estructura donde iban a coexistir dos espacios dramáticos muy claramente diferenciados: el de Rudol S., el Presentador y los videos, y el de los tres Manifestantes.

Ganamos el premio, (compartido con Mariano Pensotti), y eso garantizaba una suma de dinero para la producción de la obra. Ahí lo convoqué al director Marcelo Mangone para que colaborara conmigo en el entrenamiento de los actores y yo pudiera seguir avanzando paralelamente con la creación del espectáculo.

La última incorporación fue la del actor Patricio Abadi. Y, de a poco, escena por escena se fue armando el rompecabezas. Lo digo así, literalmente, pues en la última etapa del armado dramatúrgico, con las escenas, que eran muchas y algunas muy breves, armé un sistema para organizarme y avanzar, puse sólo sus títulos escritos en pequeños cartones, y a éstos les fui dando un orden, sobre una amplia superficie, para imaginar así la puesta, y ver qué faltaba o sobraba. También a los cartones los ubicaba de acuerdo a climas, y a las necesidades espaciales y actorales, de acuerdo a lo que ya veníamos ensayando. Entonces, al visualizarlos, y por ende visualizar el montaje, iba sacando uno, cambiándolo de lugar, o a veces, sencillamente descartándolo. También fui escribiendo específicamente para aquello que notaba que aún faltaba. Fue especialmente útil para ir creando los nexos entre escenas. Cuando estuve conforme sobre cómo se desarrollaba el “cuento” escénico de principio a fin, lleve los cartones al ensayo, los desplegué y les dije, así es.